

ΚΑΛΛΙΟΠΗ ΕΞΑΡΧΟΥ

Οι έννοιες του *μύχιου*, του *τραγικού* και της *κάθαρσης* στη δραματολογία της Θεσσαλονίκης τον 21ο αιώνα

Η παρούσα μελέτη έγινε υπό το φως της σύγχρονης θεατρικής αισθητικής, στο πλαίσιο των εκρηκτικών τομών που επιτρέπει ή επιτάσσει η άνευ περιορισμών δραματολογική γραφή. Πρόκειται για μια σύγχρονη και μοντέρνα δραματολογία, όπου εκτίθενται ταυτόχρονα όλα τα ενδεχόμενα της ζωής, πραγματικά ή φαντασιακά, μια δραματολογία ελεύθερων περασμάτων, είτε πρόκειται για τη μορφή είτε για το περιεχόμενο. Ο γάλλος θεωρητικός και θεατρικός συγγραφέας Jean-Pierre Sarrazac διατυπώνει την έννοια του *δράματος της ζωής*, στοχεύοντας στην οικοδόμηση του περιβάλλοντος της νέας κατάστασης, όπου οι θεατές γίνονται θεατές της δικής τους ζωής.¹ Με άλλα λόγια, ο σημερινός θεατής καλείται να κοιτάξει τη ζωή του, όχι την αναπαράσταση της ζωής του, μια αναγνώριση μέσα από την ταύτιση των όντων και των πραγμάτων, στο επίκεντρο μιας ευρύτερης κρίσης του δράματος. Και όταν λέει *κρίση*, εννοεί *κρίση του μύθου, κρίση του προσώπου, κρίση του διαλόγου, κρίση της σχέσης σκηνης-πλατείας*.² Είναι εξαιρετικά ενδιαφέρων ο χαρακτηρισμός που προσδίδει στο σύγχρονο και μοντέρνο θέατρο ο Jean-François Lyotard, εντοπίζοντας ακριβώς την ίδια πυρηνική του λειτουργία: το αποκαλεί «ενεργητικό θέατρο», δηλαδή «θέατρο των δυνάμεων, των εντάσεων, των ενορμήσεων στην παρουσία τους».³

Το άρθρο δίνει μια γενική θεώρηση της δραματολογίας των δραματοργών Δημήτρη Δημητριάδη, Άκη Δήμου, Σάκη Σερέφα και Θανάση Τριαρίδη –με γνώμονα το συνεχές και συνεπές «παρών» στα θεατρικά δρώμενα της Θεσσαλονίκης– και περιστρέφεται γύρω από τρεις άξονες:

- κατ' αρχάς, την ανίχνευση της έννοιας του *μύχιου*,⁴ ως δραματικής κατάδυσης στο πλέον βαθύτατο σημείο της ψυχής, με στόχο τη συνάντηση του Εγώ με τον Άλλον, με τον Κόσμο.
- στη συνέχεια, την έννοια του *τραγικού*, πάντα σύμφωνα με τους όρους της αισθητικής του μοντέρνου και σύγχρονου θεάτρου, που εμφανίζουν το τραγικό στοιχείο όχι ως μεγαλειώδες αλλά ως ισόβιο. Πρόκειται για νέα εγγραφή του *τραγικού*, ως μόνου ικανού να υπογραμμίσει την αστοχία, αλλά και να επιτρέψει να γίνει

¹ Βλ. Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, Seuil, Παρίσι 2012, σ. 99.

² Βλ. Jean-Pierre Sarrazac, Εισαγωγή στο: Jean-Pierre Sarrazac (επιμ. με τη συνδρομή των Catherine Naugrette, H. Kuntz, Mireille Losco, David Lescot), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé Poche, Παρίσι 2010, σ. 20.

³ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, Παρίσι 2002, σ. 52.

⁴ Βλ. Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Éditions Médiannes, Rouen 1995, σ. 129.

αποδεκτή η ανθρωπινότητα στον άνθρωπο. Θα προσθέταμε, επίσης, την αεί παρούσα πολλαπλότητα του ανθρώπου, την οποία ονομάζει *σύνθετον*⁵ ο Δημητριάδης, και στην οποία προσβλέπει το θέατρο γενικότερα στον 21ο αιώνα.

- τέλος, τον επαναπροσδιορισμό της *κάθαρσης*, και ως εκ τούτου της θέσης του *θεατή* σήμερα.

Ας φανταστούμε τον χώρο του σύγχρονου θεάτρου ως ένα τρίγωνο, του οποίου οι τρεις κορυφές συμβολίζουν το Εγώ, την Οικία και τον Κόσμο. Πρόκειται για το σύμπαν του προαναφερόμενου *μύχιου*. Η εσωτερική αυτή περιπέτεια ξεκινά από μια *κατάσταση του ανθρώπου* που είναι και η σημερινή τραγωδία του: αυτή του *χωρισμένου ανθρώπου*. Χωρισμένου από τους άλλους, από το κοινωνικό σώμα, από τον ίδιο τον εαυτό του, διαχωρισμένου, διασπασμένου, κομματιασμένου.⁶ Σε πείσμα αυτής της τραγικής συνθήκης, το θέατρο αναλαμβάνει το εγχείρημα της ένωσης του ανθρώπου με τον άνθρωπο, που πραγματοποιείται αενάως και *ολοφρενώς*.⁷ Και στους τέσσερις δραματουργούς επισημαίνεται αυτή η συνθήκη *χωρισμού*, αλλά και η αγωνία της επανένωσης, ως κέντρου βάρους του έργου τους.

Ο Δημητριάδης προσπαθεί να συμφιλιωθεί με την αιμοδιψή ξενότητα του ανθρώπου, μετατρέποντάς την σε θέατρο υψηλής τέχνης και μάλιστα σε μιαν εποχή του μοντέρνου και σύγχρονου δράματος που την αναγνωρίζει σκηνικά «σαν μια εποχή στην οποία τερατώδη πράγματα προήλθαν από ανθρώπινους δράστες».⁸ Στα ίχνη του Antonin Artaud, που διακήρυττε ότι «το θέατρο, όπως τα όνειρα, είναι αιμοχαρές και απάνθρωπο»,⁹ και χρησιμοποιώντας εικόνες που θυμίζουν τους αιματοβαμμένους πίνακες ενός Goya ή ενός Francis Bacon, η δραματουργία του Δημητριάδη, μέσα σε δυσπρόσιτο σκοτάδι, σαν χρονοχρονικό συνεχές παλλόμενο και ανατροφοδοτούμενο, αναπαριστά με τόλμη όσα ανήκουν στις νύχτες του δημιουργού του.

Εστιάζοντας στην άλλη όχθη της ανθρωπίνης φύσης, στο κακό, ο Δημητριάδης αφήνεται με θαυμαστή υπευθυνότητα στην απόλυτη ελευθερία που του παρέχει το κακό, όπως το ερμηνεύει ο Paul Ricoeur: «Το κακό προκύπτει [...] από μια προβληματική της ελευθερίας. Βαθιά. Για αυτό μπορούμε να είμαστε υπεύθυνοι για αυτό, [...] να το ομολογήσουμε και να το παλέψουμε. [...] Το κακό είναι εγγεγραμμένο

⁵ Στη μελέτη του *Περί πίστεως. Εμείς (και) Οι Δαιμονισμένοι* (Σαιξπηρικών, Θεσσαλονίκη 2012) ο Δημήτρης Δημητριάδης αναφέρεται στον όρο *σύνθετον* που χρησιμοποιεί ο Πλωτίνος για να ονομάσει το «πολύπλοκο και πολύπλευρο ανθρώπινο, αυτό δηλαδή που είναι ο ίδιος ο άνθρωπος» (σ. 19).

⁶ Βλ. Jean-Pierre Sarrazac, Εισαγωγή στο: *Lexique du drame moderne et contemporain*, σ. 8-9.

⁷ Δημήτρης Δημητριάδης, αφιερωματική λέξη στο *Λήθη. Πέντε θεατρικοί μονόλογοι*, Σαιξπηρικών, Θεσσαλονίκη 2011.

⁸ Peter Sloterdijk, *Essai d'intoxication volontaire suivi de L'Heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, μτφ. από τα γερμανικά Olivier Mannoni, «Pluriel», Hachettes Littérature, Παρίσι 2001, σ. 205.

⁹ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Gallimard/coll. «Folio essai», Παρίσι 1985, σ. 142.

στον πυρήνα του ανθρώπινου υποκειμένου».¹⁰ Το κακό οδηγεί στην απόλυτη καταστροφή, που μπορεί να γίνει πάραυτα δώρο ζωής για μια νέα γέννηση. Διαρρηγνύοντας τα σύνορα της λογοτεχνίας και βεβηλώνοντας το αξιοσέβαστο της ανθρώπινης ύπαρξης, ο Δημητριάδης καταστρέφει τους πυρήνες της καθεστηκυίας τάξης, για να φέρει νέα συνείδηση των πραγμάτων, ανυπότακτη και ευάλωτη, αληθινή και σπαρακτική στην εκκρεμότητά της.

Πάσχουν οι ήρωες του Δημητριάδη από έναν πόνο που είναι γνώση της ανθρωπινότητάς τους, άνοιγμα τολμηρό, γενναίο και αυτοαναιρούμενο. «Ο πόνος ιδρύει»,¹¹ διακηρύσσει ο συγγραφέας, και έχει στο νου του τον *Πόνο ως πόλη* ή με άλλα λόγια τον πόνο ως ζωή, που εκτίθεται μέχρι θανάτου στην επίγνωση του *ανθρωπισμού*, έτσι όπως τον αντιλαμβάνεται ο εμπνευστής της, δηλαδή ως περίθαλψη της ανυπόφορης εκδοχής του ανθρώπου. Ο πόνος έχει φωνή στον Δημητριάδη, αντλεί ως άλλος Θεός την απόλυτη δύναμη της ανα-γέννησης του ανθρώπου ως όλου και προσκαλεί στο αφανές της υπόστασής του ως καταγωγικού υλικού της λύτρωσης.

Στο θέατρο του Θανάση Τριαρίδη, μέσα σε ένα σκηνικό τοπίο τελετουργικής αισθητικής, ο συγγραφέας χτίζει εξ ολοκλήρου ένα σύμπαν ουτοπικής αναφοράς, προσκαλώντας τον θεατή σε έναν χώρο εξ ορισμού ανοίκειο, πολυσημικό και διαφεύγοντα της κανονικότητας, εμβαπτισμένο στην ασυνορία του φαντασιακού. Με όχημα την επανάληψη, την ασάφεια της ταυτότητας (αυτό που ονομάζουμε *κρίση* του προσώπου στο σύγχρονο θέατρο), ο Τριαρίδης οικοδομεί δραματικό λόγο σε αναζήτηση του *απέπρωτο*, του έξω από τα όρια, που θα του επιτρέψει να κινηθεί ελεύθερα, χωρίς την παρέμβαση της πραγματικότητας: «Αυτή είναι η αληθινή ζωή [...] Εδώ μέσα», λέει ο Ω στη Δ στο *Zyklon ή το πεπρωμένο*.¹² Πρόκειται για ένα «παιγνίδι για δύο πρόσωπα σε δίδυμη κάψουλα», όπου αποστρέφεται το βλέμμα από την πραγματικότητα, ακόμη και η μεταξύ των προσώπων όραση, με σκοπό να ιδωθεί η αλήθεια της έσω γνώσης. Αυτό το μοτίβο αναζήτησης της αυτογνωσίας, πάντα δύο προσώπων, μέσα σε φαντασιακό χωροχρονικό πλαίσιο μιας διαδικασίας-δοκιμασίας, της μόνης που αλλάζει μορφή, επαναλαμβάνεται σε όλη σχεδόν τη δραματουργία του. Με φόντο την τερατωδία ενός κόσμου αιματοβαμμένου, ο Τριαρίδης βάζει τους ήρωές του να αναμετρηθούν με την Απουσία μέχρι ολοκληρωτικού αφανισμού: «Θα ρουφηχτούμε... Θα φανταστούμε τη Σχισμή και αυτή θα μας ρουφήξει»,¹³ λέει ο Κ στο έργο *Lacrimosa ή το απέπρωτο*.

Αξίζει να υπογραμμίσω ότι και στις δύο δραματουργίες τα πάσχοντα σώματα, παρεκκλίνοντα, αγωνιώντα, άρρωστα κυριολεκτικά ή μεταφορικά, ωραία στον τρόπο

¹⁰ Pierre Gisel, Πρόλογος στο: Paul Ricoeur, *Le Mal, Labor et Fides*, Γενεύη 2004, σ. 13, 14.

¹¹ Δημήτρης Δημητριάδης, *Ο πόνος ως πόλη*, Σαιξπηρικών, Θεσσαλονίκη 2011, σ. 15.

¹² Θανάσης Τριαρίδης, *Zyklon ή το πεπρωμένο*, Κάπα Εκδοτική, Αθήνα 2015, σ. 136.

¹³ Θανάσης Τριαρίδης, *Lacrimosa ή το απέπρωτο*, Κάπα Εκδοτική, Αθήνα 2016, σ. 17.

τους, ή τρομερά στην ωραιότητά τους, επιβεβαιώνουν το κύριο χαρακτηριστικό που εντοπίζει ο Lehmann στο μεταδραματικό θέατρο, ότι δηλαδή «παραβιάζει ασταμάτητα το κατώφλι του πόνου για να ξαναθυμίσει τη διάσπαση του σώματος από τον λόγο και να επαναγράψει ασταμάτητα την οδυνηρή σωματικότητα στον χώρο του πνεύματος – τη φωνή και τον λόγο».¹⁴ Μέσα σ' αυτή τη δραματική εστία της βίας και της οδύνης, ο σωματικός λόγος ακολουθεί το πεπρωμένο του με «το μεταδραματικό σώμα να διαμορφώνει την εικόνα της αγωνίας του».¹⁵

Στο θέατρο του Δήμου η ματαίωση, το αναπότρεπτο, το αδιέξοδο της ανθρώπινης ύπαρξης σε κάθε έκφασή της επιβεβαιώνουν την έννοια του χωρισμού, ακροβατώντας ανάμεσα στο φαντασιακό και την πραγματικότητα με μια πολυμορφική θεατρική γραφή. Ο Δήμου εφευρίσκει διαμεσολαβητικές τεχνικές για να θολώσει την πραγματικότητα, είτε πρόκειται για ονειρική κατάσταση, είτε σουρεαλιστική συνθήκη, είτε μια παράδοξη ατμόσφαιρα απ' αλλού φερμένη. Αυτό το σκηνικό πλαίσιο γίνεται ο χώρος της εξαντλητικής προσπάθειας για συμπόρευση των ηρώων πρώτα με τον εαυτό τους και στη συνέχεια με τον Άλλον. Λυρισμός, χιούμορ, ειρωνεία, διάλογος με άλλα κείμενα-μήτρες, η γραφή του Δήμου ανεγείρει το σύμπαν της σύγχρονης κοινωνίας, βασισμένης πάντα στην αναζήτηση της γνώσης του ανθρώπινου.

Ο Σερέφας, στην κόψη του πραγματικού και του φαντασιακού, δίνει με τη σειρά του το δικό του «παρών», συστήνοντας ήρωες καθημερινούς αλλά και αλλόκοτους, που πάσχουν, αναζητώντας διαρκώς τον Άλλον, ως συνομιλητή, ως τελετάρχη για την αυτογνωσία τους, ως διαμεσολαβητή για τη σύνδεσή τους με τον κόσμο. Ένας δρόμος που τους παίρνει είναι η ζωή τους και το δράμα τους επαναπροσδιορίζει τα πάθη με μια διάθεση εξωπραγματικής ματιάς, με στόχο να πολλαπλασιάσει τις δραματικές εκπλήξεις γύρω από τον άνθρωπο, αυτόν τον άγνωστο. Ο Σερέφας περιπλανιέται στο μυστήριο της ανθρώπινης ύπαρξης, έχοντας ως φόντο μια ερμητικά κλεισμένη και μη διαθέσιμη κοινωνία.

Όσον αφορά στην έννοια του *τραγικού*, όπως εμφανίζεται στις τέσσερις δραματουργίες, φαίνεται να συμβαδίζει παράλληλα με την έννοια του *χωρισμού*, ή με άλλα λόγια να είναι το διακύβευμα αλλά και η ευκαιρία «για να βρούμε και να ξαναβρούμε το ανθρώπινο, επισκεπτόμενοι τις πιο ακραίες καταστάσεις, ανιχνεύοντας τις πιο βίαιες πράξεις, δοκιμάζοντας τα πιο τερατώδη εγκλήματα».¹⁶

Στο σημείο αυτό θα δανειστώ από τον στοχαστή Δημητριάδη τα τρία δομικά στερητικά που καθιστούν τον άνθρωπο *τραγικό*: το *αν-υπόφορο* (θνητότητα), το *α-σύμπτωτο* (χωρισμός) και το *αντί-στροφο* (διαστροφή-παρέκκλιση). Τα συνάντησα ως

¹⁴ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, σ. 151.

¹⁵ Στο ίδιο, σ. 264.

¹⁶ Catherine Naugrette, *Paysages dévastés*, Circé, Belval 2004, σ. 142.

κυρίαρχες συνθήκες και στις τέσσερις δραματουργίες, αλλά, φυσικά, με ποικίλες εντάσεις και διαφορετικής ποιότητας. Η κοινή τους παρουσία έχει ως βάση τη συνθήκη της αναπόδραστης κατάστασης.

Στον Δημητριάδη το *τραγικό* εγκλωβίζει τα πρόσωπα και τα υποτάσσει στην προδιαγεγραμμένη μοίρα τους: «Για μένα», λέει ο συγγραφέας, «το τραγικό είναι μια ζώσα κατάσταση, είναι η κατάσταση του ανθρώπου ως θνητού όντος, κατάσταση φυσική που επιτείνεται από το γεγονός ότι το γνωρίζει αυτό ο άνθρωπος και ότι δεν μπορεί να κάνει απολύτως τίποτε για να το αλλάξει ή να το μετριάσει».¹⁷

Στον Τριαρίδη το *τραγικό* μετατοπίζεται στον φαντασιακό χωρόχρονο μιας τελετουργίας ερμητικά απρόσβατης στη βιαιότητά της, όπου τα εκάστοτε δύο πρόσωπα όλων των έργων του εξαντλούν κάθε είδους ρόλων μέχρι την κατάκτηση της αυτογνωσίας.

Στο έργο του Δήμου και του Σερέφα η πραγματικότητα από μόνη της στήνει το σκηνικό του *τραγικού* των ηρώων, στο οποίο παρεισφρέει το φαντασιακό, ως φόντο για τη χαρτογράφηση της συλλογικής και ατομικής μοναξιάς.

Όσο για την έννοια της *κάθαρσης*, οι τέσσερις συγγραφείς δείχνουν συνομολογοί με τις αρχές του μοντέρνου και σύγχρονου δράματος, του οποίου η θέση είναι όχι «να λύσει ένα αίνιγμα, αλλά, αντίθετα, να ενισχύσει, να αυξήσει αυτό το αίνιγμα μέχρις ότου το λάβουν υπόψη οι θεατές».¹⁸ Είτε πρόκειται για το τερατώδες της ανθρώπινης φύσης είτε για την έσω κραυγή της, το *τραγικό* επικοινωνείται και έτσι αντιλαμβάνονται και οι δραματουργοί την *κάθαρση* σήμερα, ως αφύπνιση, ως πρόσκληση στη συνειδητότητα, όπως την ορίζει ο Banu, δηλαδή ως επαγρύπνηση-επιτήρηση του θεατή, έτοιμου να μετατρέψει την τέχνη σε εμπειρία. Πρόκειται για έναν θεατή που είναι μέσα και έξω από τη σκηνική πράξη, αριστοτελικός και μπρεχτικός.¹⁹

Οι προαναφερόμενοι δραματουργοί της Θεσσαλονίκης συντάσσονται με ένα θέατρο όχι της τάξης, της πειθαρχίας και της συλλογικής θέλησης, αλλά με ένα θέατρο που αφήνει ελεύθερους τους θεατές να το επενδύσουν με το δικό τους φαντασιακό, την ελπίδα ή τον τρόπο τους, διεισδύοντας στα βάθη και τα πλάτη του σκότους τους.

ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Artaud Antonin, *Le Théâtre et son double*, Gallimard/coll. «Folio essai», Παρίσι 1985.

Banu Georges, *La Scène surveillée*, Le Temps du théâtre/Actes Sud, Arles 2006.

Δημητριάδης Δημήτρης, *Η νέα εκκλησία του αίματος*, Άγρα, Αθήνα 1983.

_____, *Το ύψωμα*, Άγρα, Αθήνα 1991.

_____, *Η άγνωστη αρμονία του άλλου αιώνα*, Άγρα, Αθήνα 1993.

¹⁷ Δημήτρης Δημητριάδης, *Το απρόσβατο*, Alloglotta, Αθήνα 2013, σ. 92.

¹⁸ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, σ. 320.

¹⁹ Βλ. Georges Banu, *La Scène surveillée*, Le Temps du théâtre/Actes Sud, Arles 2006, σ. 33.

- _____, *Η αρχή της ζωής*, Άγρα, Αθήνα 1995.
- _____, *Η ζάλη των ζώων πριν την σφαγή*, Θέατρο του Νότου, Αθήνα 2000.
- _____, *Ομηριάδα*, Ίνδικτος, Αθήνα 2007.
- _____, *Insensu*, Σαιξπηρικό, Θεσσαλονίκη 2007.
- _____, *Χρύσιππος*, Ίνδικτος, Αθήνα, 2008.
- _____, *Λήθη. Πέντε θεατρικοί μονόλογοι*, Σαιξπηρικό, Θεσσαλονίκη 2011.
- _____, *Ο πόνος ως πόλη*, Σαιξπηρικό, Θεσσαλονίκη 2011.
- _____, *Περί πίστεως. Εμείς (και) Οι Δαιμονισμένοι*, Σαιξπηρικό, Θεσσαλονίκη 2012.
- _____, *Ο ευαγγελισμός της Κασσάνδρας*, Σαιξπηρικό, Θεσσαλονίκη 2012.
- _____, *Το απρόσβατο*, Alloglotta, Αθήνα 2013.
- _____, *Ο κυκλισμός του τετραγώνου*, Νεφέλη, Αθήνα 2013.
- _____, *Φαέθων*, Σαιξπηρικό, Θεσσαλονίκη 2013.
- _____, *Τρώας*, Νεφέλη, Αθήνα 2015.
- Δήμου Άκης, *Άπαντα τα θεατρικά*, τμ. Α', Αιγόκερως, Αθήνα 2012.
- _____, *Άπαντα τα θεατρικά*, τμ. Β', Αιγόκερως, Αθήνα 2012.
- _____, *Μονόλογοι*, Σοκόλης, Αθήνα 2016.
- Lehmann Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, Παρίσι 2002.
- Naugrette Catherine, *Paysages dévastés*, Circé, Belval 2004.
- _____, «Une nouvelle dimension du cathartique», *Études Théâtrales*, Louvain-la-Neuve, τχ. 51-52 (2011).
- Ricoeur Paul, *Le Mal*, Labor et Fides, Γενεύη 2004.
- Sarrazac Jean-Pierre, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Éditions Médiannes, Rouen 1995.
- _____, (επιμ. με τη συνδρομή των Catherine Naugrette, H. Kuntz, Mireille Losco, David Lescot), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé Poche, Παρίσι 2010.
- _____, *Poétique du drame moderne*, Seuil, Παρίσι 2012.
- Σερέφας Σάκης, *Άπαντα τα θεατρικά*, τμ. Α', Αιγόκερως, Αθήνα 2018.
- _____, *Άπαντα τα θεατρικά*, τμ. Β', Αιγόκερως, Αθήνα 2018.
- _____, *Άπαντα τα θεατρικά*, τμ. Γ', Αιγόκερως, Αθήνα 2018.
- Sloterdijk Peter, *Essai d'intoxication volontaire suivi de L'Heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, μτφ. από τα γερμανικά Olivier Mannoni, «Pluriel», Hachettes Littérature, Παρίσι 2001.
- Τριαρίδης Θανάσης, *Zyklon ή το πεπρωμένο*, Κάπα Εκδοτική, Αθήνα 2015.
- _____, *Lacrimosa ή το απέπρωτο*, Κάπα Εκδοτική, Αθήνα 2016.
- _____, *La ultima noche ή οι καρχαρίες*, 2010 (σε ηλεκτρονική μορφή).
- _____, *Historia de un amor ή τα μυρμήγκια*, 2011 (σε ηλεκτρονική μορφή).
- _____, *ΜΕΝΓΚΕΛΕ*, 2012 (σε ηλεκτρονική μορφή).
- _____, *LIBERTÉ*, 2013 (σε ηλεκτρονική μορφή).
- _____, *ÉGaLITÉ*, 2013 (σε ηλεκτρονική μορφή).
- _____, *FRATERNITÉ*, 2013 (σε ηλεκτρονική μορφή).
- _____, *Humlet*, 2013 (σε ηλεκτρονική μορφή).
- _____, *Οιδίπους*, 2013 (σε ηλεκτρονική μορφή).